

Durham Research Online

Deposited in DRO:

10 October 2018

Version of attached file:

Accepted Version

Peer-review status of attached file:

Peer-reviewed

Citation for published item:

Bootle, Sam (2019) 'Plongée poétique : Rimbaud, Laforgue, et Vingt mille lieues sous les mers.', *Parade sauvage: revue d'études rimbaldiennes.*, 29 . pp. 133-153.

Further information on publisher's website:

<https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-09038-0.p.0133>

Publisher's copyright statement:

Additional information:

Use policy

The full-text may be used and/or reproduced, and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes provided that:

- a full bibliographic reference is made to the original source
- a [link](#) is made to the metadata record in DRO
- the full-text is not changed in any way

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

Please consult the [full DRO policy](#) for further details.

PLONGÉE POÉTIQUE : RIMBAUD, LAFORGUE, ET VINGT MILLE LIEUES SOUS LES MERS

Rimbaud et Laforgue : deux poètes antithétiques à tous égards. D'un côté, Rimbaud, poète révolutionnaire, voyant, aventurier ; de l'autre, Laforgue, « poète timide et misanthrope prisonnier de Paris et des journaux ».¹ Rimbaud, poète de l'exotique et du surréel ; Laforgue, poète du domestique, de l'ennui, du quotidien. Rimbaud, qui quitte la France et la poésie pour le vagabondage en Afrique ; Laforgue, qui quitte la France pour le raffinement de la cour impériale allemande.

Telle est, au moins, la perception générale des deux poètes, fondée sur des biographies qui sont effectivement bien différentes. Mais Rimbaud et Laforgue sont aussi les pionniers les plus importants du vers libre en France (bien qu'il faille mentionner aussi Gustave Kahn et Marie Krysinska). Publiés en 1886 dans *La Vogue*, leurs poèmes (« Marine », « Mouvement » ; « L'hiver qui vient », « Simple agonie » etc) transforment irrévocablement la poésie française. Selon William Everdell, ce serait en fait la lecture de « Marine » (publié le 29 mai 1886, deux mois et demi avant « L'hiver qui vient », le premier des poèmes en vers libre de Laforgue) qui fut le catalyseur dans le changement de forme effectué par Laforgue, qui déclare dans une lettre à Kahn d'août 1886, « J'oublie de rimer, j'oublie le nombre des syllabes, j'oublie la distribution des strophes » (L, II, 863-64) et affirme qu'il ne fera « jamais plus de vers qu'ainsi » (L, II, 864).² Aucune référence à Rimbaud dans cette lettre. Cependant, trois mois auparavant, au début de juin 1886 – c'est-à-dire, juste après la publication de « Marine » et d'autres *Illuminations* dans *La Vogue* – Laforgue donne son avis sur Rimbaud dans une autre lettre à Kahn :

Ce Rimbaud fut bien un *cas*. C'est un des rares qui m'étonnent. Comme il est entier ! presque sans rhétorique et sans attaches. (L, II, 851)

Pour Rosemary Lloyd, « C'est désir d'être sans rhétorique qui sous-tend en grande partie l'admiration de Laforgue et qui explique la force de ses notes ; c'est dans ce désir aussi qu'il faut chercher une des causes premières de l'énergie des vers libres de cet écrivain ».³ (On peut noter, en passant, la critique de Laforgue par rapport aux vers de Krysinska : même si elle « a sensibilité artiste à fond original », « tout cela est bien noyé de rhéto[r]ique à la mode » (L, I, 832), opine-t-il.) Mais Lloyd souligne aussi les différences entre les deux poètes : Laforgue « ne sait que trop bien qu'au contraire de Rimbaud il ne peut pas se libérer de ses attaches, mais [...] pour cette raison s'efforce de les mettre en évidence afin d'ébaucher quelque chose qui sera tout aussi innovateur que la poésie rimbalienne ».⁴

Dans les remarques de Laforgue, le mot « attaches » pourrait faire référence à la technique poétique. Le seul autre commentaire substantif de Laforgue sur Rimbaud⁵ développe cette idée, à savoir qu'il n'y a, dans *Illuminations*, « Jamais de strophes, de facture, de rimes » (L, III, 194) – même s'il nuance ces propos juste après : « Ce n'est qu'à la troisième lecture qu'on se dit : tiens, mais ce sont des quatrains quelconques, des rimes platement alternées, les rimes ne sont ni riches ni pauvres – nul effet de césures, – nulle combinaison de féminines et de masculines » (L, III, 194). À cet égard, on peut noter le parallèle avec le vers libre laforguien dans *Derniers vers*, où on voit les vestiges des strophes tirées du recueil précédent, *Des Fleurs de bonne volonté*, mais souvent distordues d'une façon ou d'une autre. Mais pour Lloyd, les attaches sont sans doute personnelles aussi bien que poétiques. Il est vrai qu'un des thèmes majeurs des *Derniers vers* est

¹ Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Louis Debaube et al., trois volumes, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986-2000, I, 655. Les références ultérieures seront indiquées par 'L', suivi du numéro du volume.

² William R. Everdell, *The First Moderns: Profiles in the Origins of Twentieth-Century Thought*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, p. 93.

³ Rosemary Lloyd, « Notes sur quelques carnets de Jules Laforgue », in *Esquisses/ Ébauches: Projects and Pre-Texts in Nineteenth-Century French Culture*, éd. Sonya Stephens, New York, Peter Lang, 2007, p. 137-38.

⁴ *Ibid.*, p. 138.

⁵ Sans date précise, mais très probablement écrit aussi en 1886.

l'attachement affectif, même si l'attitude du poète envers cet attachement se caractérise par le doute et l'hésitation :

J'aurai passé ma vie le long des quais
À faillir m'embarquer
Dans de bien funestes histoires,
Tout cela pour l'amour
De mon cœur fou de la gloire d'amour. (« *Ô géraniums diaphanes* », L, II, 331)

À cette inertie typiquement laforguienne s'oppose la mouvance qui caractérise la poétique rimbaldivienne : le pittoresque des « trains manqués », des « bateaux/ Du bout de la jetée » (« *Ô géraniums diaphanes* », L, II, 331) trouve son antithèse dans le nomadisme du « Bateau ivre ».

Pourtant, si on peut opposer Laforgue, qui déclare qu'il n'aura « jamais d'aventures » (« Complainte sur certains temps déplacés », L, I, 598), et Rimbaud, qui proclame le « Départ dans l'affection et le bruit neufs ! » (« Départ »),⁶ ce qui importe pour l'histoire littéraire est plutôt l'affinité entre les deux poètes : l'essentiel, pour tous les deux, n'est pas l'écriture de l'aventure, mais l'aventure de l'écriture – pour reprendre la formule de Jean Ricardou à propos du nouveau roman.⁷ C'est précisément ce que souligne Laforgue dans son ébauche sur Rimbaud, en mettant l'accent sur l'importance du hasard et de l'imprévu dans la création poétique :

On peut hardiment l'avouer. Une poésie n'est pas un sentiment que l'on communique tel que conçu avant la plume – Avouons le petit bonheur de la rime, et les déviations occasionnées par les trouvailles, la symphonie imprévue vient escorter le *motif*. (L, III, 194 ; souligné par l'auteur)

Ce sont, bien sûr, des remarques applicables à la poésie de Laforgue (pour qui l'Inconscient d'Eduard von Hartmann était une « religion » (L, III, 1149))⁸ autant qu'à celle de Rimbaud. Mais s'ils prônent l'aventure de l'écriture (et non l'inverse), il s'avère que la théorie du vagabondage littéraire est plus étroitement liée aux récits d'aventures que ce que l'on pourrait croire. Car les deux poètes s'inspirent, dans des textes fondateurs, du même hypotexte, l'un des romans d'aventures les plus célèbres du dix-neuvième siècle : *Vingt mille lieues sous les mers* (1871) de Jules Verne.

Que l'imagerie du « Bateau ivre » puise dans *Vingt mille lieues*, on le reconnaît depuis plus d'un siècle, sans que les critiques s'accordent (on s'en doute...) sur l'étendue ou la profondeur de cette influence. Moins reconnu est le rôle de ce même texte dans « Préludes autobiographiques », poème inaugural des *Complaintes* (1885) de Laforgue, jalon de la transition de la poésie peu originale du *Sanglot de la terre* (qu'il abandonne en 1883) à la nouvelle esthétique « dilettante et pierrot » (L, II, 729). En fait, un seul critique, Jean-Pierre Richard, a relevé l'écho vernien dans la dernière partie de ce long poème. Il n'en reste pas moins que ces deux poèmes de portée métatextuelle ont un ancêtre littéraire commun. Cet article a pour but d'analyser cette généalogie d'un point de vue comparatiste. Mais il ne sera pas question d'établir un inventaire des liens intertextuels précis : comme on le verra, d'autres ont effectué ce travail de manière exhaustive, ou presque. Ici, nous nous pencherons plutôt sur les aspects thématiques de *Vingt mille lieues* pour faire ressortir les points communs ainsi que les contrastes avec les œuvres des deux poètes. Nous étudierons surtout des moments d'ambivalence dans le roman, moments exceptionnels où le voyage vernien s'apparente à l'esthétique révélée dans « Le Bateau ivre » et « Préludes autobiographiques » : car les deux poètes, malgré leurs différences, fondent leur poétique sur le même désir, celui de remettre en cause l'idée du sujet souverain, du sujet qui est maître de soi et de son monde.

⁶ Arthur Rimbaud, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, 1999, p. 216. Les références ultérieures seront indiquées par 'R'.

⁷ Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, p. 32.

⁸ Laforgue n'était pas, cependant, un partisan irréfléchi de Hartmann ; sur les complexités de l'influence philosophique, voir notre *Laforgue, Philosophy, and Ideas of Otherness*, Oxford, Legenda, 2018.

RIMBAUD ET LAFORGUE

DANS LE SILLAGE DE VERNE

La notion d'influence vernienne sur « Le Bateau ivre » est devenue presque un lieu commun de la critique rimbalienne. Mais comme le remarque Michel Lacroix, qui dresse un état de recherche compréhensif dans son article de 2003, à la « voie critique [qui] s'est tracée pour dégager de plus en plus précisément la présence de *Vingt mille lieues* [...] dans 'Le Bateau ivre' » se sont opposées « des réactions souvent vives »⁹ (notamment celle de René Étiemble, en 1947¹⁰). Nous ne suivrons pas l'exemple de Lacroix en détaillant les vicissitudes de ce débat (qui a duré plus d'un siècle) ou les divers liens intertextuels possibles, cependant. Il suffira de mentionner quelques-uns de ces liens – surtout ceux qui sont largement acceptés – et de dégager les remarques (plus rares) qui portent sur la perspective plus vaste des thèmes et des principes partagés.

Le premier vers même du « Bateau ivre » peut être relié à l'hypotexte vernien, selon A. R. Chisholm, un des premiers critiques à aborder le sujet de façon systématique (même si ce fut au dix-neuvième siècle que Pierre Louÿs entama la quête d'intertextualités en postulant l'influence de *Vingt mille lieues*). Les « Fleuves impassibles » (R, p. 122, v. 1) seraient un écho de l'observation du professeur Aronnax, qui narre l'histoire, que « La mer a ses fleuves comme les continents »^{11 12}; de façon similaire, « La circulation des sèves inouïes » (R, p. 124, v. 39) – un aspect de la mer qui montre sa qualité vivante pour Rimbaud¹³ – refléterait l'assertion du capitaine Nemo que la mer est un organisme qui a « 'une circulation aussi réelle que la circulation sanguine chez les animaux' » (20M, p. 134).¹⁴ On en vient à ce que Lacroix appelle « l'un des rares consensus » critiques :¹⁵ l'image du « Poème/ De la Mer, infusé d'astres et lactescent » (R, p. 123, v. 21-22) aurait été tirée de la description du *Nautilus* naviguant « au milieu d'une mer de lait », sur un océan qui « semblait être lactifié », et sous « le rayonnement sidéral » (20M, p. 210). Dans son article de 1954, Jacques-Henry Bornecque ajoute d'autres commentaires perceptifs sur des liens possibles, notamment afin de renforcer son hypothèse que le bateau ivre devient, dès le dix-huitième vers où sa « coque de sapin » est pénétrée, un sous-marin.¹⁶ Comment expliquer autrement, demande-t-il avec raison, la présence du bateau « sous les cheveux des anses » (R, p. 125, v. 69) ? Cette image serait inspirée de l'onzième chapitre de *Vingt mille lieues*, où le *Nautilus* traverse la mer des Sargasses.¹⁷ Plus convaincante encore est la source suggérée pour les vers 47-48, « Des arcs-en-ciel tendus comme des brides/ Sous l'horizon des mers, à de glauques troupeaux ! » (R, p. 124, v. 47-48). Pour Bornecque, il s'agirait d'un mélange de la référence que fait Nemo à ses « troupeaux [qui] paissent sans crainte les immenses prairies de l'Océan » (20M, p. 72) et de la description de la chasse sous-marine qu'il fait avec Aronnax et son domestique, Conseil :

Les rayons du soleil frappaient la surface des flots sous un angle assez oblique, et au contact de leur lumière décomposée par la réfraction comme à travers un prisme, fleurs, rochers, plantules, coquillages, polypes, se nuançaient sur leurs bords des sept couleurs du spectre solaire. C'était une merveille, une fête des yeux, que cet enchevêtrement de tons colorés, une véritable kaléidoscopie de vert, de jaune, d'orange, de violet, d'indigo, de bleu, en un mot, toute la palette d'un coloriste enragé ! (20M, p. 123)

⁹ Michel Lacroix, « Présence et influence de *Vingt mille lieues sous les mers* dans l'œuvre poétique de Rimbaud », *Bulletin de la Société Jules Verne*, 148 (2003), p. 7.

¹⁰ René Étiemble, « Les sources littéraires du 'Bateau ivre' », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 3, juillet/septembre 1947, p. 245-256.

¹¹ Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers : tour du monde sous-marin*, Paris, Hetzel, 1870, p. 101. Les références ultérieures seront indiquées par '20M'.

¹² A. R. Chisholm, « Sources and structure of Rimbaud's 'Bateau ivre' », *The French Quarterly*, XII : 1, March 1930, p. 43.

¹³ Chisholm, *art. cit.*, p. 45.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Lacroix, *art. cit.*, p. 18.

¹⁶ Jacques-Henry Bornecque, « Le sous-marin ivre de Rimbaud », *Revue des Sciences humaines*, 73, Jan-Mar 1954, p. 60.

¹⁷ Bornecque, p. 61.

Il est, en fait, difficile d'expliquer la présence « Sous l'horizon des mers » de ces arcs-en-ciel sans recours à cette image, ou au moins à une image bien similaire du monde sous-marin.

Dans son état de recherche, Lacroix fait référence à tous ces arguments et apporte d'autres précisions encore. Pour n'en citer qu'une, le vers 32 – « Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir ! » (R, p. 123, v. 32) – serait une « condensation de plusieurs phrases » : celle de Nemo, « 'vous verrez ce que n'a vu encore aucun homme' » (20M, p. 70) ; celle de Ned Land, « 'je pense que nous voyons ici des choses que Dieu a voulu interdire aux regards de l'homme !' » (20M, p. 363) ; et celle d'Aronnax, « Je voudrais avoir vu ce que nul homme n'a vu encore, quand je devrais payer de ma vie cet insatiable besoin d'apprendre ! » (20M, p. 203).¹⁸ C'est à juste titre que Lacroix note aussi la fondation de ce lien intertextuel dans un thème primordial aux deux textes, celui « de l'*hybris* inducteur de culpabilité : a-t-on droit de voir, donc de savoir, à ce point-là ? »¹⁹ Mais on peut regretter qu'il n'approfondisse pas cette analyse, puisque le vers du « Bateau ivre » détourne de façon subtile mais capitale les phrases de *Vingt mille lieues*. Nous reviendrons plus tard sur ce vers et à la question de la vision en général. Ce qui importe ici est de noter qu'on n'a pas suffisamment analysé (à notre avis) les *inflexions* de l'hypotexte vernien dans « Le Bateau ivre » : est-il sans importance, par exemple, que la comparaison du bateau-poète à « une femme à genoux » (R, p. 124, v. 64) rappelle l'image de Nemo qui s'agenouille devant le portrait d'une jeune femme (20M, p. 426)²⁰ mais seulement en effectuant un fusionnement du sujet et de l'objet du regard ? Il faudra cependant laisser de telles questions à d'autres chercheurs : dans l'étude présente nous nous intéressons plutôt à la question de l'entrelacs thématique des œuvres de Verne et de Rimbaud (et de Laforgue aussi, bien sûr).

L'analyse thématique n'est pas totalement absente des études effectuées jusqu'ici, mais elle a tendance à jouer les seconds couteaux. Comme l'observe Steve Murphy, *Le Bateau ivre* « a été l'un des terrains de chasse favoris d'une critique des sources persuadée de l'avoir expliqué en décelant certains de ses points de référence, effectifs ou imaginaires »²¹ ; mais ce furetage tend à esquiver la complexité du rapport intertextuel : « la question essentielle, que l'on a rarement soulevée, touche le sens pour ainsi dire systématique de la référence ».²² Il souligne deux aspects de cette systématité. D'abord, la question politique de la violence légitime, question pertinente, même « brûlante »,²³ en 1871 : car Aronnax « admet les critiques émises par Nemo, notamment au sujet des cruautés associées au colonialisme anglais, mais il rejette l'utopie de Nemo et sa violence révolutionnaire ».²⁴ Et puis la question de la liberté qui est au cœur du poème, « la question de la véritable liberté, de l'autonomie du bateau face aux forces déployées par la mer », la question qui touche à « L'ambivalence du voyage du *Bateau ivre* ».²⁵ Il faut reconnaître que les critiques susmentionnés traitent – brièvement, il est vrai – des thèmes similaires. Bornecque suit Chisholm en affirmant que Nemo « réunit tous les traits propres à enivrer à la fois l'enfant et le libertaire », dans le sens où c'est un « révolté généreux, mais implacable, qui se dresse contre la société ».²⁶ Il touche aussi à la question de la liberté plus générale : contre la supposition d'un contraste net entre le bateau ivre « comme un être insouciant, 'perdu' » et le *Nautilus* comme « création autonome et précise », il souligne le fait que le vaisseau de Nemo est quelquefois représenté comme « une créature fantasque et abandonnée » (par exemple dans le chapitre XVII).²⁷ Idée reprise par Lacroix, qui renforce le fait que « le *Nautilus* s'offre bien souvent à nous livré sans but ou en proie à des tempêtes ».²⁸ Contre ce rapprochement des deux vaisseaux, Roland Barthes avance la notion d'un rapport tout à fait antithétique entre le bateau ivre et le *Nautilus* dans son

¹⁸ Lacroix, *art. cit.*, p. 21.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Ibid.*, p. 30.

²¹ Steve Murphy, « Logiques du *Bateau ivre* », *Rimbaud dans le texte*—n° spécial de *Littératures* 54, 2006, p. 26.

²² Murphy, *art. cit.*, p. 73.

²³ *Ibid.*, p. 74.

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Idem.*

²⁶ Bornecque, *art. cit.*, p. 60 ; Chisholm, *art. cit.*, p. 42-43.

²⁷ Bornecque, *art. cit.*, p. 62.

²⁸ Lacroix, *art. cit.*, p. 34.

analyse célèbre.²⁹ Il y aurait, pour Barthes, une opposition diamétrale entre le *Nautilus*, qui représente l'apothéose de l'enfermement, et le bateau ivre, qui incarne la libération et l'exploration. Bien qu'il s'agisse ici d'une étude comparatiste qui ne touche pas à la question d'une influence quelconque, l'analyse barthésienne servira de point de départ à notre analyse : en fait, c'est précisément cette distanciation envers la recherche des sources qui nous permettra d'entreprendre une étude thématique approfondie.

L'article de Jean-Pierre Richard sur « Préludes autobiographiques » de Laforgue s'intéresse lui aussi à des questions thématiques et esthétiques plutôt qu'aux liens intertextuels. En effet, il n'est nullement question de trouver une source précise pour ce poème ; au contraire, Richard cherche à montrer qu'il y a une allusion générale à Nemo dans la dernière partie du poème, où le poète annonce la fin de sa 'Dernière crise' :

C'est passé. J'aime tout, aimant mieux que Tout m'aime.
Donc Je m'en vais flottant aux orgues sous-marins,
Par les coraux, les œufs, les bras verts, les écrins,
Dans la tourbillonnante éternelle agonie
D'un Nirvâna des Danaïdes du génie ! (L, I, 548)

C'est le vers « Donc Je m'en vais flottant aux orgues sous-marins » qui recèle l'écho du texte vernien : une des particularités les plus frappantes du capitaine Nemo est qu'il joue de l'orgue dans le *Nautilus*.³⁰ Pour Richard, cette référence renforce l'idée de l'anéantissement du moi qui constitue le nœud de « Préludes autobiographiques », étant donné la signification du nom « Nemo » : il est « celui qui s'anonymise [...] par la plongée océanique, l'enfoncée inconsciente, et le charme du texte ».³¹ Ce vers incarne son propre principe : le quasi-anagramme du nom du poète (« Donc Je m'en vais flottant aux orgues » (c'est Richard qui souligne)³²) matérialise la désintégration de l'identité du poète. Richard relève aussi une comparaison entre l'esthétique de Laforgue et celle de Rimbaud, suggérant qu'« il y a de la distance entre les prestiges laforguiens de l'aquarium (c'est de lui qu'il s'agit ici) et les fureurs, ou splendeurs, du *Bateau ivre* ».³³ Quoiqu'il ait raison de souligner l'importance de l'aquarium pour Laforgue, il n'est pas certain que ce soit cette image dont le poète se sert ici. D'ailleurs, et de façon plus générale, on peut remettre en question la notion qu'il existe un contraste net entre ces deux poèmes.

En effet, notre objectif général dans cette étude sera de contester les distinctions tirées par Richard relatives au « Bateau ivre » et aux « Préludes autobiographiques », et celles tirées par Barthes relatives au « Bateau ivre » et au *Nautilus* – sans, pour autant, faire l'amalgame des textes ni retomber dans un rapprochement basé sur la chasse aux sources. En approfondissant l'analyse des rapports thématiques entre l'hypotexte vernien et ces deux poèmes métatextuels, nous essayerons de relever les affinités entre les projets esthétiques des deux poètes.

LA POÉTIQUE DE L'IMMERSION

Pour Barthes, le « principe existentiel » de l'œuvre de Verne est « le geste continu de l'enfermement » ; paradoxalement, « L'imagination du voyage correspond chez Verne à une exploration de la clôture ». Cette idée de la claustration va de pair avec celle de la possession :

Le geste profond de Jules Verne, c'est donc, incontestablement, l'appropriation. L'image du bateau, si importante dans la mythologie de Verne, n'y contredit nullement, bien au contraire : le bateau peut bien être symbole de départ : il est, plus profondément, chiffre de la clôture. Le goût du navire est toujours joie de s'enfermer parfaitement, de tenir sous sa main le plus grand nombre possible d'objets. De disposer d'un

²⁹ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 80-82.

³⁰ Jean-Pierre Richard, « Donc je m'en vais », *Revue des sciences humaines*, 178, 1980, p. 59.

³¹ *Idem*.

³² *Idem*.

³³ *Ibid.*, p. 57.

espace absolument fini : aimer les navires, c'est d'abord aimer une maison superlative, parce que close sans rémission, et nullement les grands départs vagues: le navire est un fait d'habitat avant d'être un moyen de transport. Or tous les bateaux de Jules Verne sont bien des « coins du feu » parfaits, et l'énormité de leur périple ajoute encore au bonheur de leur clôture, à la perfection de leur humanité intérieure. Le *Nautilus* est à cet égard la caverne adorable [...].³⁴

Nemo, qui semble incarner l'« affinité [de Verne] [...] avec l'individualisme libertaire », ³⁵ serait-il donc en fait l'archétype du sujet bourgeois ? Il est vrai que le *Nautilus* constitue en quelque sorte « une maison superlative », et que Nemo en est incontestablement le maître. Cette souveraineté a beau s'étendre au monde sous-marin, « la négation et l'antithèse de la société policée de terre ferme et de ses contraintes », ³⁶ elle n'en est pas moins basée sur la même logique de possession et de contrôle : ce sont, en réalité, les principes même du libtarisme de Nemo. La liberté prônée par « Le Bateau ivre » et « Préludes autobiographiques » est bien différente, s'exprimant par l'image d'une fusion joyeuse avec l'eau plutôt que la « joie de s'enfermer parfaitement ».

Le *Nautilus* est effectivement le nec plus ultra de la clôture. Si le navire est, pour Foucault, « l'hétérotopie par excellence » dans la mesure où « c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer », ³⁷ le *Nautilus* est d'autant plus hétérotopique : comme l'explique Nemo, « 'C'est un monde à part [qui est] aussi étranger à la terre que les planètes qui accompagnent ce globe autour du soleil' » (20M, 186), n'ayant presque aucune communication avec le monde terrestre. Non seulement il est autosuffisant, mais il est aussi inaccessible aux regards et à la connaissance de tous, sauf son équipage et, bien sûr, ses passagers (Aronnax, Conseil et Ned). À cette qualité hermétique s'ajoute son herméticité littérale, puisqu'il est (selon son capitaine au moins) impénétrable : « 'Son bordé ne peut céder ; il adhère par lui-même et non par le serrage des rivets, et l'homogénéité de sa construction, due au parfait assemblage des matériaux, lui permet de défier les mers les plus violentes' » (20M, p. 91). De cette façon il est à la fois le summum des bateaux et leur antithèse : « 'Si tout est danger sur un de vos navires soumis aux hasards de l'Océan, si sur cette mer, la première impression est le sentiment de l'abîme, [...] au-dessous et à bord du *Nautilus*, le cœur de l'homme n'a plus rien à redouter' » (20M, p. 95). En précisant ce contraste, Nemo insiste sur le manque de danger : « 'Pas de déformation à craindre, car la double coque de ce bateau a la rigidité du fer ; [...] pas d'incendie à redouter, puisque cet appareil est fait de tôle et non de bois ; [...] pas de rencontre à redouter, puisqu'il est seul à naviguer dans les eaux profondes ; pas de tempête à braver, puisqu'il trouve à quelques mètres au-dessous des eaux l'absolue tranquillité !' » (20M, p. 95). Si l'histoire qui s'y annonce semblerait donc déroger à presque toutes les traditions de la littérature maritime, qui est fondée sur les vicissitudes de la mer, il faut reconnaître que le danger joue bien un rôle essentiel dans *Vingt mille lieues* (voir le chapitre XVI, où le *Nautilus* est emprisonné sous la glace antarctique, ou XVIII, où l'équipage doit se défendre contre des poulpes gigantesques). Mais ce qui est innovateur dans ce roman est que « l'abîme » océanique n'est pas *seulement* un lieu phobogène, mais également un lieu d'« absolue tranquillité » : l'ambivalence est donc fondamentale à cette zone.

Si le danger ne manque pas totalement à l'histoire, il est au moins relativisé par l'impénétrabilité du *Nautilus*, ainsi que par le contrôle exercé par Nemo sur son vaisseau. C'est en ce sens que l'analyse barthésienne établit « Le Bateau ivre » comme l'antithèse du *Nautilus* :

Dans cette mythologie de la navigation, il n'y a qu'un moyen d'exorciser la nature possessive de l'homme sur le navire, c'est de supprimer l'homme et de laisser le navire seul : alors le bateau cesse d'être boîte, habitat,

³⁴ Barthes, *op. cit.*, p. 82

³⁵ Jean Chesneaux, *Jules Verne. Une lecture politique*, Paris, Maspero, 1982, p. 86.

³⁶ *Ibid.*, p. 78.

³⁷ Michel Foucault, « Des espaces autres », in *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 1984, p. 49.

objet possédé ; il devient œil voyageur, frôleur d'infinis ; il produit sans cesse des départs. L'objet véritablement contraire au *Nautilus* de Verne, c'est le *Bateau ivre* de Rimbaud, le bateau qui dit « je » et, libéré de sa concavité, peut faire passer l'homme d'une psychanalyse de la caverne à une poétique véritable de l'exploration.³⁸

Il est évident que le bateau ivre est loin d'être une construction hermétique : « L'eau verte pénétra ma coque de sapin » (v. 18). Si c'est à juste titre que Bornecque indique le caractère sous-marin du bateau et le fait que ceci reflète l'hypotexte vernien, il faut reconnaître, avec Barthes, que ce bateau représente le contraire de l'enfermement : il s'agit bien d'un vaisseau « libéré de sa concavité », libéré aussi de l'herméticité qui sépare son intérieur de l'eau. Le bateau est évidemment une image métatextuelle : « Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème/ De la Mer » (v. 21-22), le poète se trouvant immergé dans la création poétique tout comme le bateau est immergé dans la mer. Dans « Préludes autobiographiques », la même poétique de l'immersion est évidente : le « Je [s]'en [va] flottant aux orgues sous-marins ». Ceci suggère l'effacement de l'individualité, ce qui reflète le nom de Nemo (comme le souligne Richard) sinon son caractère, puisqu'il constitue, d'après le propos de Margaret Cohen, une sorte de « superman » – à la différence de son équipage complètement dépourvu de personnalité.³⁹ Cependant, cette baignade poétique ne signifie pas l'anéantissement total de la conscience. Comme Daniel Grojnowski l'a montré,⁴⁰ cette partie du poème est basée sur des notes où Laforgue problématise l'idée de la dissolution du sujet :

Annihilation de la conscience dans l'inconscient, sauf un soupçon de juste persistance, de quoi jouir de son annihilation – une agonie perpétuelle. – le nirvâna des Danaïdes. (L, III, 1148)⁴¹

Qu'il s'agisse d'un paradoxe essentiel à la créativité, le poème le met au clair avec un ajout bref mais capital : « Dans la tourbillonnante éternelle agonie/ D'un Nirvâna des Danaïdes *du génie* ! » (c'est moi qui souligne). Condition profondément ambivalente, donc : source de libération créatrice, mais aussi de torture perpétuelle.

Chisholm suggère qu'on peut interpréter « Le Bateau ivre » de façon similaire : le poète, dit-il, « a aspiré à l'absorption complète dans la mer universelle, mais il est resté trop conscient de soi ; la capacité des sages indiens de s'abandonner lui a fait défaut, il est resté trop européen ». ⁴² L'aspect orientalisant de cette exégèse mis à part, Chisholm expose ici l'interprétation dominante du poème, c'est-à-dire l'idée que le poème nous montre « le mouvement, le retour ou l'échec, le retour inévitable à la raison, au contrôle ». ⁴³ L'opinion critique majoritaire s'accorde à dire que le voyage visionnaire du bateau finit dans les eaux européennes (que ce retour soit voulu ou non), et donc figurativement dans la réinstauration du sujet rationnel. ⁴⁴ Mais comme David Ducoffre l'a montré, il ne s'agit nullement, en fait, d'un retour en Europe :

Non, le bateau n'est pas revenu en un port quelconque d'Europe, en se disant qu'il ne désire que rejoindre la 'flache'. Il n'est pas revenu et, la mer rendue à l'immobilité, personne n'est allé le repêcher, en dépit de son impuissance physique de bateau à vivre par lui-même.⁴⁵

³⁸ Barthes, *op. cit.*, p. 82.

³⁹ Margaret Cohen, *The Novel and the Sea*, Princeton University Press, 2010, p. 215.

⁴⁰ Daniel Grojnowski, *Jules Laforgue, les voix de la Complainte*, Paris, Les Rumeurs de l'Âge, 2000, p. 47.

⁴¹ Comme l'a montré Michèle Hannoosh (L, III, p. 1151, n. 12), ces notes sont elles-mêmes basées sur la discussion d'Éduard von Hartmann sur le mysticisme, et la « grosse illusion » selon laquelle « Le moi veut à la fois s'anéantir et persister pour jouir de son anéantissement » (*Op. cit.*, II, p. 402). Voir aussi notre *Laforgue, Philosophy, and Ideas of Otherness*, *op. cit.*, p. 141-43.

⁴² Chisholm, *art. cit.*, p. 51 ; c'est moi qui traduis. (« He has aspired to complete absorption in the universal sea, but he has remained too self-conscious; he has lacked the self-surrender of the Indian sages, he has remained too European ».)

⁴³ Émilie Noulet, *Le Premier Visage de Rimbaud. Huit Poèmes de Jeunesse*, Bruxelles, 1953, p. 265.

⁴⁴ Voir, *inter alia*, David Evans, *Rhythm, Illusion, and the Poetic Idea : Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 157. Voir aussi Susan Harrow, *The Material, the Real, and the Fractured Self : Subjectivity and Representation from Rimbaud to Réda*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, p. 147.

⁴⁵ David Ducoffre, « Trajectoire du 'Bateau Ivre' », *Parade sauvage* 21, 2006, p. 32.

Le poème témoigne donc d'« un changement irréversible », ⁴⁶ le dernier quatrain indiquant que le bateau « ne pourra plus revenir à son ancien rôle », c'est-à-dire l'asservissement. ⁴⁷ « Pour avoir été 'baigné de langueurs' océanes, le bateau ivre s'est lavé de toute attache au terrestre » ⁴⁸ – comme, il faut le dire, le *Nautilus*. L'abandon de la rationalité s'avère donc définitif. Cependant, dans un paradoxe qui rappelle celui de la théorie laforguienne de la créativité, cet abandon s'effectue selon un procédé rationnel : comme l'explique Steve Murphy, « L'ouverture de (ou à) l'inconscient ne se fait pas ici d'une manière inconsciente. » ⁴⁹ De la même manière, Murphy nous rappelle l'importance de l'adjectif « raisonné » dans la formule « Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens* » (R, p. 88 ; souligné par Rimbaud), ce qui « souligne encore l'importance que Rimbaud attachait au statut cognitif et philosophique d'un 'travail', d'une 'étude' [...] indissociable d'une exigence de logique ». ⁵⁰ Et n'oublions pas ce que nous dit le bateau-poète lui-même : « Les Fleuves m'ont laissé descendre *où je voulais* » (R, p. 122, v. 8 ; c'est moi qui souligne).

Le laisser-aller qui est le corollaire de la poétique de l'immersion se révèle donc profondément ambivalent : la plongée dans l'inconscient est surveillée ou initiée par la conscience. Il n'en reste pas moins que cet abandon semble faire fi du contrôle absolu qu'exerce Nemo sur le *Nautilus*. S'il y a certains moments où cette maîtrise est remise en question (par exemple, quand le sous-marin est décrit comme « marcher au hasard » (20M, p. 235) ou comme « errer à l'aventure » (20M, p. 400)), on peut contester l'assertion de Lacroix qu'on voit « bien souvent » un *Nautilus* « livré sans but ou en proie à des tempêtes ». ⁵¹ Il est plutôt question de moments exceptionnels. Ces moments d'errance sont, d'ailleurs, le reflet de l'état d'esprit du capitaine, et on en voit l'exemple le plus frappant après la mort d'un membre de son équipage :

Le capitaine Nemo rentra dans sa chambre, et je ne le vis plus pendant quelque temps. Mais qu'il devait être triste, désespéré, irrésolu, si j'en jugeais par ce navire dont il était l'âme et qui recevait toutes ses impressions ! Le *Nautilus* ne gardait plus de direction déterminée. Il allait, venait, flottait comme un cadavre au gré des lames. (20M, p. 397)

Ce vagabondage représente, en fait, la contrepartie du pouvoir de Nemo : si le *Nautilus* suit la volonté du capitaine (« Vous savez si je fais du *Nautilus* ce que je veux » (20M, p. 339), dit-il), il est aussi dirigé par ses émotions. Il s'avère donc que la dérive du *Nautilus* diffère foncièrement de celles du bateau ivre et du « Je » laforguien, en ce sens que celle-là est provoquée par la perte du contrôle rationnel, tandis que celles-ci conservent (contre toute attente) un élément de rationalité.

Autre différence primordiale : dans *Vingt mille lieues*, le manque de « direction déterminée » est une figure de tristesse, alors que les sujets poétiques se réjouissent de leur liberté. Cette disparité se voit aussi dans le thème de la mort. Le fait que le *Nautilus* flotte « comme un cadavre » constitue un reflet de la dépression du capitaine qui est provoquée par la mort réelle du membre de l'équipage. Par contre, dans « Le Bateau ivre » et « Préludes autobiographiques » la mort est symbole de libération joyeuse. C'est effectivement la mort des haleurs qui provoque le voyage du bateau. Le bateau lui-même est menacé par les flots, qui méritent le nom de « rouleurs éternels de victimes » (R, p. 123, v. 15) ; mais il y danse « Plus léger qu'un bouchon » (R, p. 123, v. 14). Même ceux qui ont succombé à la mer sont associés avec le bonheur : le « noyé pensif [qui] parfois descend » (R, p. 123, v. 24) constitue une « flottaison blême/ Et *ravie* » (R, p. 123, v. 23-24 ; c'est moi qui souligne). Si le bateau devient lui aussi un noyé en quelque sorte quand il est pénétré par l'eau (cette « coque de sapin » (R, p. 123, v. 18) rappelant le bois utilisé pour les cercueils, comme l'indique Lacroix), ⁵² la « carcasse ivre d'eau » (R, p. 125, v. 72) – description qui joue sur le double sens du mot

⁴⁶ Ducoffre, *art. cit.*, p. 38.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁹ Murphy, *art. cit.*, p. 34.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁵¹ Lacroix, *art. cit.*, p. 34.

⁵² Lacroix, *art. cit.*, p. 17.

« carcasse » – n'est pas figure de deuil. Au contraire, cette description est suivie directement, au début de la strophe suivante, par le mot « Libre » : il s'agit ici d'une noyade libératrice. De la même façon, dans « Préludes autobiographiques » la dérive du « Je » s'accompagne d'un lexique mortuaire :

Mort
Mourante ivre-morte ! Et la conscience unique
Que c'est dans la sainte piscine ésotérique
D'un *lucus* à huis-clos, sans pape et sans laquais,
Que j'ouvre ainsi mes riches veines à Jamais.

En attendant la mort mortelle, sans mystère,
Lors quoi l'usage veut qu'on nous cache sous terre. (L, I, 548-49)

Il n'est pas question, donc, de la mort réelle ici, mais plutôt d'une mort métaphorique, qui est aussi une renaissance, la référence à la « sainte piscine » suggérant le baptême. La fusion avec l'élément liquide se complète par l'image suicidaire : « j'ouvre ainsi mes riches veines à Jamais ». Mais comme on a vu en examinant la source des vers précédents, il ne s'agit pas de la dissolution totale du sujet, car il reste « un soupçon de juste persistance, de quoi jouir de son annihilation ».

Si les deux poètes revalorisent la mort comme libération et renaissance créatrice, le *Nautilus* est avant tout « lieu de vie, si bien qu'il suffirait d'en être chassé pour périr ».⁵³ Mais encore une fois, à un moment exceptionnel l'inverse est vrai : quand le vaisseau est emprisonné sous la glace antarctique, on risque de mourir faute d'oxygène à bord. Qui plus est, Aronnax décrit les effets de cette situation comme une sorte d'intoxication :

Le lendemain, ma respiration était oppressée. Aux douleurs de tête se mêlaient d'étourdissants vertiges qui faisaient de moi un homme ivre. (20M, p. 373)

Poussé à l'extrême, l'enfermement peut, donc, se muer en menace, provoquant une ivresse qui touche à la mort. À ceci s'oppose l'ivresse de la mort libératrice dans « Le Bateau ivre ». Et cette même image se retrouve dans l'œuvre laforguien : dans son récit « L'Aquarium », le poète exprime son regret de ne pas pouvoir vivre dans « le Silence et l'Opaque et l'Aveugle » comme les créatures sous-marines, se demandant « que ne savons-nous aussi nous incruste dans notre petit coin pour y cuver l'ivre-mort de notre petit moi ? » (L, II, 502).

VITRE ET ŒIL VOYAGEUR

Pour Barthes, l'enfermement du *Nautilus* est étroitement lié à sa transparence partielle, en ce sens que la présence d'une vitre dans le sous-marin ne fait que renforcer sa claustration : « la jouissance de l'enfermement atteint son paroxysme lorsque, du sein de cette intériorité sans fissure, il est possible de voir par une grande vitre le vague extérieur des eaux, et de définir ainsi dans un même geste l'intérieur par son contraire ».⁵⁴ La vitre est, en effet, au cœur du roman, l'observation du monde sous-marin occupant la plupart du temps des passagers. D'ailleurs, c'est d'emblée un plaisir visuel qui est offert à Aronnax et ses collègues par Nemo :

« Vous avez poussé votre œuvre aussi loin que vous le permettait la science terrestre. Mais vous ne savez pas tout, vous n'avez pas tout vu. [...] Vous allez voyager dans le pays des merveilles. L'étonnement, la stupéfaction seront probablement l'état habituel de votre esprit. Vous ne vous blaserez pas facilement sur le spectacle incessamment offert à vos yeux. [...] À partir de ce jour, vous entrez dans un nouvel élément, vous

⁵³ Christian Chelebourg, *Jules Verne, l'œil et le ventre : une poétique du sujet*, Paris, Lettres modernes Minard, 1999, p. 167.

⁵⁴ Barthes, *op. cit.*, p. 82.

verrez ce que n'a vu encore aucun homme, — car moi et les miens nous ne comptons plus, — et notre planète, grâce à moi, va vous livrer ses derniers secrets. » (20M, p. 70)

Le lexique est moins celui de la science que celui de la fantasmagorie (« merveilles », « étonnement », « stupéfaction », « spectacle »), et malgré les études qu'entreprend Aronnax, ses commentaires sur son expérience à bord du *Nautilus* reviennent presque toujours à ce champ lexical de plaisir et de fascination : c'est bien l'épistémophilie dont il s'agit pour lui. Il est frappant que ce soit Aronnax, le scientifique, qui est le plus charmé par « le spectacle incessamment varié des merveilles sous-marines » (20M, p. 235) : même s'il se réjouit de l'opportunité de refaire son livre magistral sur la mer (*Les Mystères des grands fonds sous-marins*), c'est en fait le plaisir esthétique qui prédomine dans son expérience. Ceci se voit le plus clairement quand il se compare à ses co-passagers : « Ned nommait les poissons, Conseil les classait, moi, je m'extasiais devant la vivacité de leurs allures et la beauté de leurs formes » (20M, p. 109). Cependant, ces plaisirs esthétique et épistémophilique sont fondés sur l'absence de liberté qu'impose Nemo à ses passagers. Cette situation est mise en avant quand il est question de la possibilité de s'échapper du vaisseau, selon le plan de Ned :

Je ne voulais en aucune façon entraver la liberté de mes compagnons, et cependant je n'éprouvais nul désir de quitter le capitaine Nemo. Grâce à lui, grâce à son appareil, je complétais chaque jour mes études sous-marines, et je refaisais mon livre des fonds sous-marins au milieu même de son élément. (20M, p. 257)

La liberté et la connaissance sont, en fait, inconciliables pour Aronnax : il est déchiré entre « le désir de rentrer en possession de mon libre arbitre et le regret d'abandonner ce merveilleux *Nautilus*, laissant inachevées mes études sous-marines ! » (20M, p. 279).

Les visions que relate « Le Bateau ivre » (« Glaciers, soleils d'argent, flots nacres, cieus de braises ! » (R, p. 124, v. 53), par exemple) sont, en revanche, le corollaire de sa liberté : ce bateau est bien « l'œil voyageur » dont parle Barthes. L'anaphore du « J'ai vu » est introduite par le vers « Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir » (R, p. 123, v. 32), vers qui a suscité de nombreuses hypothèses sur les sources possibles dans *Vingt mille lieues*, comme nous l'avons par ailleurs déjà noté. Une de ces sources se révèle surtout pertinente : l'avertissement de Ned, « je pense que nous voyons ici des choses que Dieu a voulu interdire aux regards de l'homme ! » (20M, p. 363), car comme Murphy l'affirme le poème est bien une « aventure prométhéenne », « une allégorie du destin du Voyant » qui se déclare « voleur de feu » (R, p. 91).⁵⁵ Mais ce qui ne figure pas dans cette source, ni dans les autres sources possibles, c'est l'opposition capitale entre « j'ai vu » et « l'homme a cru voir », entre la certitude et une croyance plutôt douteuse, entre la perception directe et la vision qui a dû passer par le filtre de l'intellect. Le bateau, à la différence des passagers du *Nautilus*, est en contact direct avec l'élément liquide, il est « frôleur d'infinis ». Mais qu'en est-il du « Je » laforguien qui flotte « Par les coraux, les œufs, les bras verts, les écrins » (L, I, 548) ? Selon Richard, comme on l'a déjà vu, il s'agirait ici d'une scène d'aquarium,⁵⁶ c'est-à-dire un domaine limité et non l'infini de la mer. Il est vrai que Laforque était fasciné par l'aquarium de Berlin : en plus du récit « L'Aquarium », il a aussi incorporé une description d'un aquarium dans « Salomé » (*Moralités légendaires*). Pour Pierre Jourde, les descriptions laforguiennes des aquariums font preuve d'une domestication de l'altérité :

Dans cet univers de l'autre côté, l'étrangeté se miniaturise, se réduit à des dimensions qui lui confèrent à la fois la valeur dégradée d'une ornementation [...] et permettent de l'intérioriser. L'Autre, perdant l'incertitude par où il se rattache à la profondeur, peut donc aller jusqu'à se muer en objet décoratif, et cette mutation ne va pas sans une mièvrerie vaguement ridicule.⁵⁷

La fascination laforguienne pour le sous-marin rejoindrait, donc, la joie de l'intériorité qui est essentielle au *Nautilus* et qui est augmentée par la présence de la vitre (qui est, d'ailleurs, comparée à celle d'un aquarium

⁵⁵ Murphy, *art. cit.*, p. 43.

⁵⁶ Richard, *art. cit.*, p. 57.

⁵⁷ Pierre Jourde, *L'Alcool du silence. Sur la décadence*, Paris, Champion, 1994, p. 164. Soulignement de Jourde.

(20M, p. 104 & p. 108)). Loin d'être une rupture radicale avec le connu, cette fascination serait plutôt une transfiguration de l'engouement bourgeois pour les bibelots.

Cependant, l'aquarium n'est pas seulement l'objet d'un esthétisme dilettante pour Laforgue. Comme on l'a déjà vu, il ne se satisfait pas de se tenir à distance pour admirer la vie aquatique : il imagine aussi vivre sous l'eau. C'est une vie dépourvue presque totalement de stimulation, comme on le voit dans une ébauche également inspirée par l'aquarium de Berlin : « l'idéal c'est ces éponges, ces astéries, ces plasmas dans le silence opaque et frais, tout au rêve, de l'eau » (L, II, 606). La même idéalisation est exprimée dans une ébauche qui compare le monde sous-marin directement à l'Inconscient :

La rage de vouloir se connaître – de plonger sous sa culture consciente vers « l'Afrique intérieure » de notre Inconscient domaine.

[...]

Je me sens si pauvre si connu tel que je me connais moi, Laforgue en relation avec le monde extérieur – Et j'ai des mines riches, des gisements, des mondes sous-marins qui fermentent inconnus – Ah ! c'est là que je voudrais vivre, c'est là que je voudrais mourir. (L, III, 1158)

Contre toute attente, Aronnax exprime le même désir quand il se promène au fond de l'océan à l'aide du scaphandre : regrettant qu'il ne puisse pas communiquer ses impressions, puisque les autres promeneurs et lui sont « emprisonnés sous ce masque de métal et de verre », il se demande « Que ne vivions-nous, du moins, de la vie de ces poissons qui peuplent le liquide élément, ou plutôt encore de celle de ces amphibiens qui, pendant de longues heures, peuvent parcourir, au gré de leur caprice, le double domaine de la terre et des eaux ! » (20M, p. 198). Source de frustration pour Aronnax, l'enfermement se révèle le contraire du désir de devenir créature aquatique. Ce désir réapparaît quand Aronnax fait la sieste avec ses compagnons dans la caverne du volcan : « je rêvais que mon existence se réduisait à la vie végétative d'un simple mollusque » (20M, p. 309).

Mais ce sont les exceptions qui confirment la règle : la taxonomie, c'est-à-dire la distinction claire entre les espèces différentes, est fondamentale au travail scientifique qu'effectuent Aronnax et Conseil, ce dernier étant atteint d'une sorte de taxonomanie même. Dans le rêve d'Aronnax, la transgression taxonomique est en fait double : non seulement un homme rêve-t-il de devenir mollusque, mais il imagine que cette vie est 'végétative'. Il est symptomatique de l'onirisme du « Bateau ivre » qu'on y voit la même fluidité catégorique :

J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides
Mêlant aux fleurs des yeux de panthères à peaux
D'hommes ! (R, p. 124, v. 45-47)

Si le mélange de flore (« fleurs »), de faune (« panthères ») et d'humain (« hommes ») sert à brouiller la distinction taxonomique, il sert aussi à détrôner l'homme de sa position dominatrice d'observateur rationnel, position essentielle pour tout regard scientifique... ou taxonomique. Relégué au rejet (« D'hommes ») et à l'épidermique (« peaux »), l'élément humain est réduit presque à zéro. Le bateau-poète est ici l'objet du regard (rappelant « L'homme » de « Correspondances » passant « à travers des forêts de symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers »⁵⁸), mais ce ne sont pas « les yeux horribles des pontons » (R, p. 126, v. 100) qui l'observent : loin d'être regard surveillant, on pourrait supposer qu'il s'agit ici d'un regard de fascination (qui est, d'ailleurs, réciproque). De la même façon, les « mondes sous-marins qui fermentent inconnus » constituent pour Laforgue un lieu de « floraisons subtiles où l'œil de la conscience n'a pas porté la hache et le feu » (L, III, 1158), c'est-à-dire un lieu éloigné du regard dominateur,

⁵⁸ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, p. 37-38.

voire destructeur, du sujet souverain. Pour les deux poètes, donc, l'essentiel c'est de décentrer l'humain, de déjouer l'emprise du rationnel.

CONCLUSION

L'ambivalence du domaine sous-marin qui est évidente à des moments exceptionnels dans *Vingt mille lieues* devient, pour Rimbaud et Laforgue, son essence même. Lieu d'abandon (conscient) à l'inconscient, lieu de mort et de renaissance, lieu de flou catégorique : le monde sous les vagues constitue, pour les deux poètes, un locus à l'écart du monde connu. Loin d'essayer de le dompter, ils s'inspirent de son altérité radicale. Il est, avant tout, un objet de fascination, même si le danger y est aussi présent. Et c'est cette fascination qui constitue l'importance, au sens général, de *Vingt mille lieues* pour tous les deux : l'innovation capitale du roman est de présenter le monde sous-marin surtout comme « le pays des merveilles » (20M, p. 70), et seulement de façon accessoire comme source de peur. Ce domaine merveilleux est, bien évidemment, métaphore de l'inconscient pour Rimbaud et Laforgue. Et il ne faut pas sous-estimer l'importance de cette valorisation positive, car elle va à l'encontre de l'orthodoxie contemporaine : malgré l'existence de diverses théories sur l'inconscient, presque tous les psychologues et psychiatres s'accordaient à le voir comme une zone pathologique.⁵⁹ En reprenant l'imagerie vernienne dans leurs poèmes fondateurs, Rimbaud et Laforgue remettent en cause cette pathologisation, signalant que l'exploration de cette zone inconnue servira de base de leur projet poétique.

Sam BOOTLE

Durham University

⁵⁹ Michael Finn, *Figures of the Pre-Freudian Unconscious from Flaubert to Proust*, Cambridge University Press, 2017, p. 29.